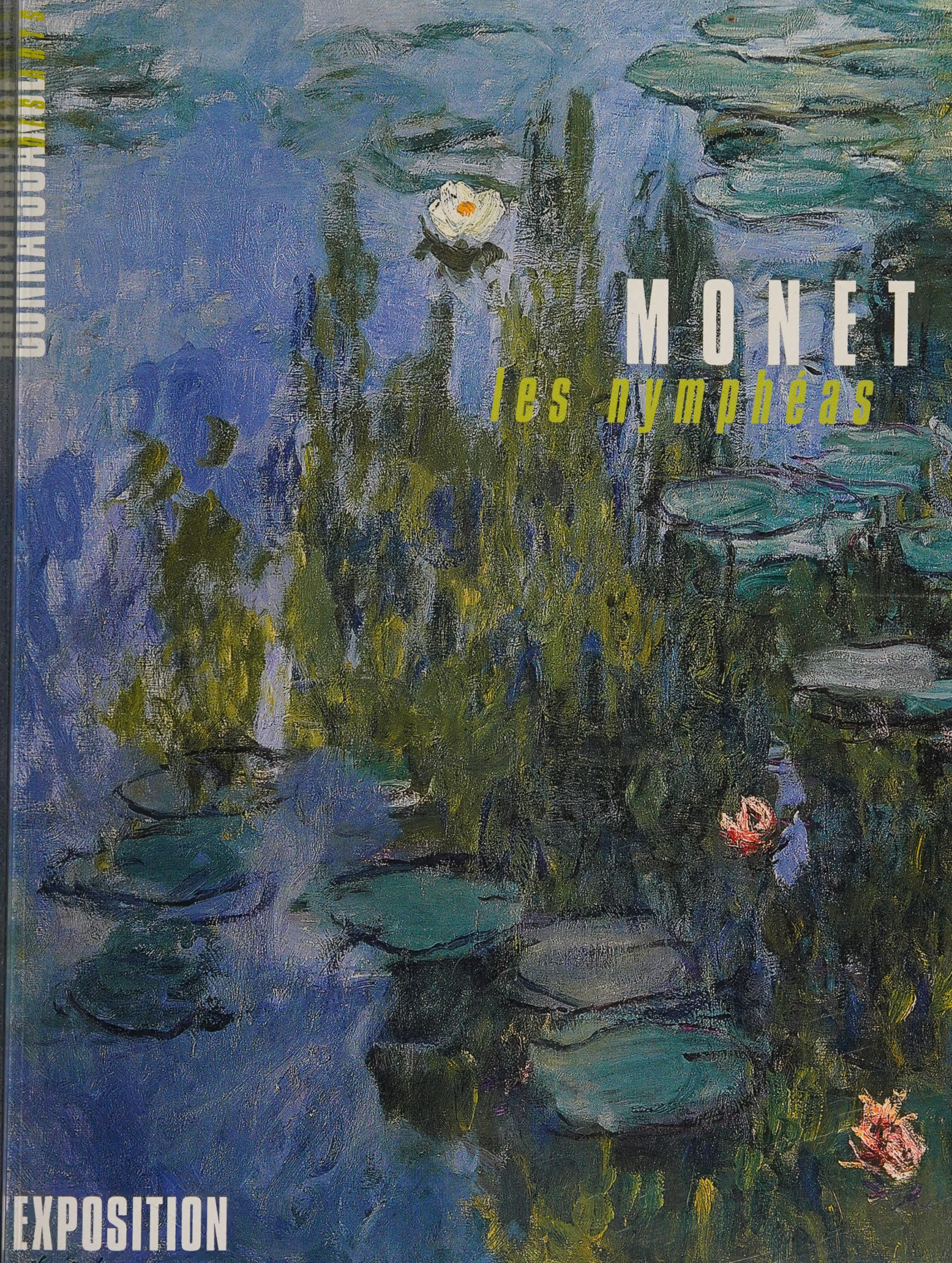




CONNAISSANCE

MONET

les nymphéas

EXPOSITION





2

C'est une exposition exceptionnelle que présente le musée de l'Orangerie avec *Monet, le cycle des Nymphéas*, du 6 mai au 2 août 1999. Une soixantaine de toiles peintes à Giverny, prélude au grand décor que l'artiste offrit à l'État français, permettent de retracer la genèse du plus ambitieux projet de Claude Monet (1840-1926), qui est aussi l'un des plus grands chefs-d'œuvre de l'histoire de la peinture. Un événement que relaie *Connaissance des Arts* avec ce numéro hors série, entièrement consacré aux *Nymphéas*.

Le pari de la modernité 4

Pierre Georgel, directeur du musée de l'Orangerie et commissaire de l'exposition, revient sur les circonstances qui ont permis la présentation de cet ensemble consacré aux *Nymphéas*. Propos recueillis par Sylvie Blin.

Un geste patriotique 24

Avec le don des *Nymphéas*, Claude Monet a souhaité prendre part à sa manière à la Victoire de 1918. Chantal Georgel, conservateur en chef au musée d'Orsay, explique la portée et la signification de ce geste hautement symbolique.

Le peintre et son motif 34

Marianne Alphant, écrivain, analyse le rapport qu'entretient Monet avec son bassin, où flottent à la surface de l'eau des nymphéas, objet de contemplation et de création pour l'artiste.

Le grand œuvre 46

Les *Nymphéas* marquent l'aboutissement d'une vie tout entière consacrée à l'art. Julian Zugazagoitia, critique d'art, retrace les étapes de cette œuvre d'art totale.

Chronologie 62

Guide pratique 66

Couverture:
Nymphéas (détail), 1918-21,
h/t 140 x 185 cm, Munich,
Neue Pinakothek.

1. Le Pont sur l'étang
aux nymphéas, 1899, h/t
93 x 74 cm, New York, The
Metropolitan Museum of Art.

2. Monet devant le pont de
Giverny, vers 1917, autochrome
d'Étienne Clémentel, Paris,
musée d'Orsay.

Connaissance des Arts Comment est né le projet d'organiser une exposition sur l'ensemble des *Nymphéas*, ici, à l'Orangerie?

Pierre Georgel C'est la conjonction, d'une part, d'une obligation morale liée à une date anniversaire et, d'autre part, de circonstances précises qui ont rendu cette exposition possible. Lorsque j'ai pris mes fonctions ici, il y a un peu plus de cinq ans, j'ai peu à peu découvert, en vivant près de l'œuvre et en mesurant son poids auprès du public,

Pierre Georgel explique les origines, les choix et les enjeux de l'exposition de l'Orangerie, hommage à Monet qui, dans la conception et la réalisation des *Nymphéas*, s'est montré très en avance sur son temps. **Propos recueillis par Sylvie Blin.**



3

à quel point le don des *Nymphéas* par Monet était un geste chargé de sens et d'une immense importance. Sauf erreur de ma part, c'est l'ensemble le plus considérable – que ce soit par l'ampleur physique, par la beauté, par l'intention que Monet y a mise – jamais offert au public par un artiste de cette envergure. Si l'on considère qu'il s'agit de l'une des dix ou vingt plus grandes figures de l'histoire de l'art, et si l'on prend acte du fait que les *Nymphéas* sont la somme et le couronnement de son œuvre, le simple fait d'en avoir fait don au public – et spécifiquement à la France – apparaît comme un événement tout à fait considérable, qui méritait d'être commémoré en tant que tel.

3. Le Pont aux nymphéas, 1899, h/t 89 x 93 cm, Philadelphia Museum of Art. (Ne figure pas à l'exposition.)

4. Le Bassin aux nymphéas, 1899, h/t 90 x 90 cm, Princeton University, The Art Museum.





5. Le Bassin aux nymphéas,
1899, h/t 88 x 93 cm,
Londres, National Gallery of Art.

6. Le Bassin aux nymphéas:
harmonie verte, 1899,
h/t 89 x 93 cm, Paris,
musée d'Orsay.



Or, la date du 12 novembre 1998 correspondait au 80^e anniversaire de la lettre de Monet adressée à Clemenceau, dans laquelle il annonçait, le lendemain même de l'armistice, son intention de donner deux panneaux de *Nymphéas* à l'État: c'est cette lettre qui a entraîné la réalisation finale. Bien sûr, le projet a évolué, les formalités ont pris du temps et l'acte de donation n'a été signé qu'en 1922, mais l'acte de naissance symbolique se situe bien en 1918. Je rêvais donc de parvenir à faire,

pour le 12 novembre 1998, une exposition qui aurait commémoré ce grand geste et qui aurait été l'occasion de montrer le long développement dont les *Nymphéas* de l'Orangerie sont l'aboutissement, en déployant l'ensemble du cycle depuis son origine en 1897. Cela m'apparaissait comme un devoir pour les pouvoirs publics et les musées nationaux, destinataires de ce don prodigieux.

CdA Comment cette exposition a-t-elle été rendue possible?

Pierre Georgel L'Orangerie n'était pas en état de présenter une exposition de cette importance, tout simplement parce qu'elle n'en avait pas la place. Mais il se trouve que ce projet coïncidait avec un autre: la rénovation du musée lui-même. Comme il fallait générer des recettes pour financer cette opération, nous avons organisé, en suivant l'exemple de la Fondation Barnes, une exposition itinérante de la collection Walter-Guillaume pendant la durée des travaux, ce qui permet d'en

financer plus de la moitié, et nous avons par ailleurs fait en sorte de libérer les salles assez tôt pour pouvoir montrer l'exposition des *Nymphéas* entre le départ de la collection et le tout début des travaux.

Le calendrier se présentait bien et on aurait pratiquement pu arriver à la date fatidique du 12 novembre 1998, mais un autre paramètre est alors intervenu avec la grande exposition *Monet in the XXth century*, organisée par Boston et Londres, précisément fin 1998. Nous avons découvert simultanément l'existence de nos projets respectifs, et il a fallu arriver à un accord, dans la mesure où une bonne partie des œuvres était commune aux deux expositions. Cela s'est fait dans des conditions très amicales et chacun a un peu modifié son calendrier. Notre exposition ouvre donc quelques mois après la date anniversaire du 12 novembre.

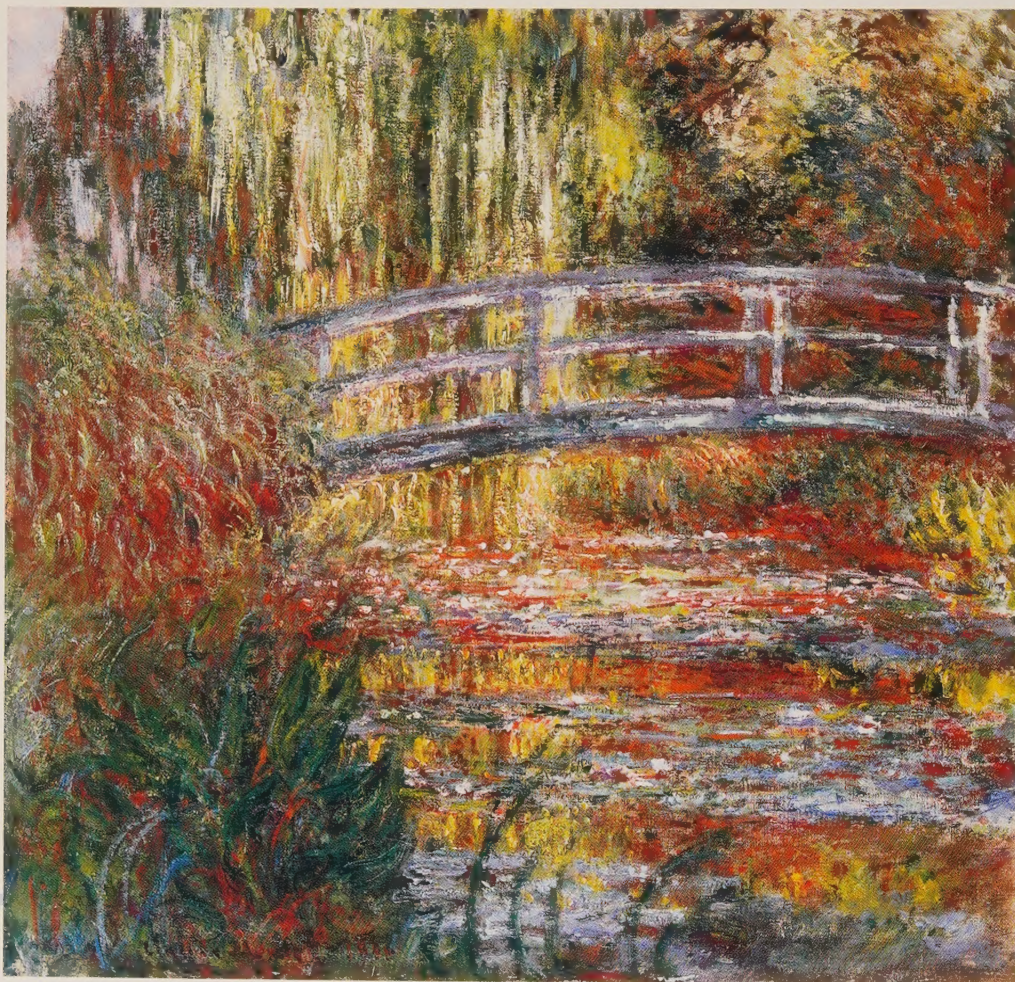
CdA Est-ce une présentation exhaustive de tous les *Nymphéas* peints par Monet ou avez-vous procédé à une sélection?

Pierre Georgel L'exposition est tout entière orientée vers son point culmi-

« Le plus souvent,
pour arriver
à rendre ce que
je ressens, j'oublie
les règles les plus
élémentaires de la
peinture. On ne fait
pas de tableaux
avec des doctrines. »

Monet

nant qui est l'ensemble de l'Orangerie. Je n'ai pas du tout cherché à être exhaustif; il s'agit d'un choix d'une soixantaine de tableaux, en plus de ceux de l'Orangerie elle-même, qu'il faut évidemment considérer comme une unité globale et non pas comme huit toiles accrochées dans deux salles de plus. J'ai essayé de montrer ceux qui me paraissaient les plus beaux et les plus significatifs. Quelques pièces dont je n'ai pu obtenir le prêt manquent malheureusement à l'exposition, mais



7

celle-ci est néanmoins très représentative.

CdA Votre choix est donc déterminé par les *Nymphéas* du musée de l'Orangerie, toutes les œuvres qui sont présentées ayant un sens par rapport à ce grand décor?

Pierre Georgel C'est cela, qu'il s'agisse d'ailleurs d'un rapport de proximité ou d'éloignement. Il fallait montrer comment plusieurs voies se sont ouvertes successivement dans l'imagination de Claude Monet et comment, dans une espèce de fugue, ces voies ont été reprises, simultanément ou tour à tour, avant qu'une seule d'entre elles aboutisse à la synthèse de l'Orangerie.

7. Le Bassin aux nymphéas, 1900, h/t 89 x 92 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

8. Le Bassin aux nymphéas: harmonie rose, 1900, h/t 90 x 100 cm, Paris, musée d'Orsay.





9. Nymphéas, 1907, h/t
107 x 73 cm, Jérusalem,
The Israël Museum.

10. Nymphéas, 1903, h/t
81 x 100 cm, Dayton,
The Dayton Art Institute.

CdA Vous avez opté pour une présentation chronologique?

Pierre Georgel La chronologie n'est pas une religion mais, dans ce cas, c'est la seule présentation significative, dans la mesure où le projet se caractérise par un système de thèmes et variations étalés dans le temps, avec des reprises, des retours fugués, des phénomènes de rupture ou d'amplification. Par ailleurs, les séquences s'organisent facilement; elles sont rythmées par Monet lui-même, avec de véritables césures.



10

L'exposition débute par le rappel d'un fait extraordinaire, qu'on aurait peine à croire s'il n'était attesté par un document imprimé de 1897: avant même de commencer à peindre le moindre nymphéa, Monet a eu la vision, l'intuition de ce qui allait être son parti final, c'est-à-dire un environnement dans lequel le visiteur serait immergé, un décor enveloppant représentant le bassin aux nymphéas, tel qu'on le verra trente ans plus tard à l'Orangerie, sans bords et sans horizon. Daniel Wildenstein a proposé, de façon convaincante, de rapprocher de ce premier projet plusieurs panneaux non datés, qui sont probablement des études préparatoires, et qui ne semblent pas aller au-delà de l'été ou de l'automne 1897. Ensuite, Monet prend une tout autre direction avec les *Bassins aux nymphéas* de 1899 et 1900, qui portent cette fois l'accent sur la densité de la végétation encerclant le bassin, et offrent donc une vision radicalement opposée à celle de la grande nappe vide du projet de

11. Nymphéas, 1903, h/t
73 x 92 cm, Paris, musée
Marmottan.

12. Le Bassin aux nymphéas,
1904, h/t 90 x 92 cm, Caen,
musée des Beaux-Arts.
(MNR 214. Cette œuvre
fait l'objet d'une demande
de restitution de la part des
ayants droit du marchand et
collectionneur Paul Rosenberg.)

1897. On a ainsi dès le départ deux propositions antithétiques, les deux thèmes de la fugue qui va se poursuivre. Le premier avec les séries de *Paysages d'eau* de 1903-1908, où Monet renonce provisoirement à l'idée de décor ininterrompu mais exploite jusqu'à épuisement la vision de l'étang nu et sans bords, à la surface duquel se conjuguent les reflets des arbres et les « vraies » fleurs de nymphéas. Enfin, à partir de 1914 et surtout de 1918, il fait alterner les deux thèmes initiaux. Le projet de 1897



11

revient en force et s'amplifie, s'enrichissant notamment de l'expérience des *Paysages d'eau*, mais il ne faut pas oublier qu'au même moment, parallèlement aux grandes toiles vides et lumineuses de l'Orangerie, Monet peint les extraordinaires enchevêtrements des *Ponts japonais*. Marianne Alphant, dans son livre admirable, *Claude Monet, une vie dans le paysage*, suggère, à mon sens avec raison, la complémentarité de ces deux visions: l'une exprimerait en quelque sorte l'expérience de l'aveugle tâtonnant dans un monde de ténèbres, un univers aussi tactile que visuel; l'autre serait au contraire un rêve d'espace et de lumière, un monde idéal, que Monet construit, pour une bonne part, à partir de ses souvenirs.

CdA Ce projet, qui ressemble à une sorte de crescendo, est sans doute le plus ambitieux de Monet, la somme de ce qu'il a fait avant, son grand œuvre. Mais ce qui semble peut-être le plus surprenant, c'est qu'il se lance dans un vaste projet décoratif, ce qu'il n'a encore





13. Nymphéas, 1906, h/t
87,6 x 92,7 cm, The Art
Institute of Chicago.

14. Nymphéas, 1905, h/t
89,5 x 100,3 cm, Boston,
Museum of Fine Arts.

jamais fait: il n'a jusque-là réalisé «que» des tableaux de chevalet. Comment peut-on expliquer cela?

Pierre Georgel Monet s'est très peu exprimé sur son projet décoratif; il donne quelques précisions sur des aspects particuliers mais il n'a pas défini le projet décoratif dans son ensemble. C'est à nous d'essayer de comprendre ce qu'il a voulu faire, et qui ressort de la logique même de son évolution. Lorsque Monet, vers 1890-93, conçoit son jardin d'eau,



14

qui est lui-même, dans sa structure spatiale et son caractère de microcosme, la préfiguration de la décoration à venir, il ne se satisfait plus, depuis une dizaine d'années, de la vision purement rétinienne. Il aspire à une représentation qui incorporerait à l'expérience visuelle celle de la durée et, au-delà, la totalité de l'expérience vécue, par les yeux, par tous les sens, par le mouvement, par la sensibilité subjective, l'intuition, les «données immédiates de la conscience»... C'est l'époque de Bergson, et Monet, même s'il ne l'a peut-être pas lu de bout en bout, est très conscient des multiples dimensions de l'expérience que l'œuvre d'art doit chercher à exprimer. D'où la part grandissante que ce fanatique de l'observation objective laisse à l'expression des états d'âme, aux mouvements profonds de la sensibilité.

« J'ai dressé
mon chevalet
devant cette pièce
d'eau qui agrmente
mon jardin de fraî-
cheur; elle n'a pas
deux cents mètres
de tour et son image
éveillait en vous
l'idée de »
Monet

CdA Claude Monet a utilisé le terme de « grandes décorations ».

Pierre Georgel C'est effectivement celui que l'artiste emploie lui-même. Un terme évidemment réducteur et insuffisant parce qu'il évoque une peinture qui n'est qu'un agréable supplément à un ensemble architectural. On aimerait un mot plus approprié – celui d'« environnement » par exemple, forgé longtemps après Monet. Celui-ci parle faute de mieux de « grandes décorations », mais il dit également « mes grandes choses », « mes grandes machines »; il cherche donc un meilleur terme qu'il ne trouve pas, et qui d'ailleurs n'existe pas dans le vocabulaire de l'époque.

CdA Mais finalement, a-t-il vraiment besoin de dire ou de théoriser son projet? Il le réalise directement. Il savait sans doute très bien ce qu'il voulait faire sans devoir nécessairement l'exprimer. L'exprimer, c'est le faire.

Pierre Georgel C'est le propre de l'artiste. Monet redéfinit son projet au fur et à mesure qu'il avance, cela va de soi, mais, répétons-le, le dispositif essentiel est conçu avant même qu'il ne peigne une toile, dix-sept ans avant qu'il n'entreprenne les premiers panneaux décoratifs proprement dits.

CdA Comment l'œuvre a-t-elle été reçue à ce moment-là?

Pierre Georgel Il y a eu plusieurs étapes. Les *Bassins aux nymphéas*, qui restent des tableaux relativement proches de ce que l'on connaissait déjà, sont montrés chez le marchand Durand-Ruel en 1900. Le seul qui ait l'intuition de ce qu'ils apportent est le poète Emile Verhaeren; il a, dans un article sur l'exposition, cette formule qui va droit à l'essentiel: « La nature totale est évoquée ». Effectivement, il s'agit d'exprimer tout, la nature et la sensibilité du spectateur, dans toutes leurs dimensions. Mais c'est une réaction isolée et la plupart des commentateurs voient plutôt dans ces tableaux une suite agréable des paysages du XVIII^e siècle, ce qui est pour le moins superficiel.

L'exposition des *Paysages d'eau*, présentée chez Durand-Ruel en 1909, a été plutôt bien comprise et a donné lieu à des commentaires de grande qualité par des auteurs comme Roger Marx, Louis Gillet, le romancier Pierre Mille, qui ont su en caractériser les innovations formelles, aussi audacieuses en leur temps que celles que Braque et Picasso élaborent au même moment: après tout, la série des *Paysages d'eau* la plus foudroyante, celle de 1907, est exactement contemporaine des



15

15. *Nymphéas*, 1907, h/t
Ø 81 cm, Saint-Étienne, musée
municipal d'Art moderne.

16. *Nymphéas*, 1907, h/t
107,6 x 73,5 cm, Tokyo,
Bridgestone Museum of Art.

Double page suivante
(dépliant):

17. *Le Matin* n°1, 1914-18,
h/t 1,97 x 12,74 m, Paris,
musée de l'Orangerie.

18. *Le Matin* n°2, 1914-18,
h/t 1,97 x 12,75 m, Paris,
musée de l'Orangerie.





17



18



46



47



« Chaque jour,
je découvre
des choses non vues
la veille: j'ajoute
et je perds certaines
choses. Enfin,
je cherche
l'impossible. »

Monet

Demoiselles d'Avignon de Picasso! Mais il faut rappeler qu'il s'agit de tableaux isolés qui ne cherchent pas à mimer le continuum naturel – même si l'exposition de 1909 les présente en série, comme un tout, au point que certains critiques en regrettent ouvertement la dispersion. Quant aux grands panneaux qui, dans leurs avatars successifs, vont conduire à l'ensemble de l'Orangerie, ils ont été vus par très peu de gens avant 1927, qui plus est par des visiteurs gagnés d'avance, de vieux



21

Dépliant:

19. Reflets verts, 1914-18,
h/t 1,97 x 8,46 m, Paris,
musée de l'Orangerie.

20. Reflets d'arbres, 1914-18,
h/t 1,97 x 8,47 m, Paris,
musée de l'Orangerie.

21. La salle des Nymphéas
au musée de l'Orangerie,
dans son état d'origine, avant
les transformations de 1960.

amis comme Gustave Geffroy ou Georges Clemenceau. En revanche, lorsque l'Orangerie ouvre au public, les *Nymphéas* sont confrontés à une nouvelle génération, formée au cubisme, puis au « retour à l'ordre ». C'est une génération imbue d'idées rationnelles, d'une vision de l'art dominée par des valeurs géométriques, c'est-à-dire exactement le contraire de ce qu'apporte Monet. On demande des décorations construites, d'esprit architectonique, alors que Monet subvertit le code décoratif en y infusant le sentiment de l'infini, de l'insaisissable, de l'aléatoire, du mouvement, tout ce contre quoi s'inscrit l'éthique décorative de l'entre-deux guerres. Il n'est donc pas étonnant que, pour l'essentiel, les contemporains aient réagi soit par l'hostilité, soit par l'indifférence. Clemenceau, déçu et indigné, note, au bout de quelques mois, que presque personne ne vient à l'Orangerie. Il y a une incroyable contradiction entre l'immensité de l'œuvre, du geste, du message et le fait que si peu de gens soient alors capables de les recevoir. Je me demande si Monet n'a pas fait un pari implicite: il était certainement conscient, au moment de les livrer au public, que les *Nymphéas* étaient une espèce d'anachronisme. Et il a parié sur le public de l'avenir. Quarante-vingts ans après, le moment est venu de vérifier que ces créations longtemps mal comprises et mal aimées sont aujourd'hui parmi les plus populaires du monde. □

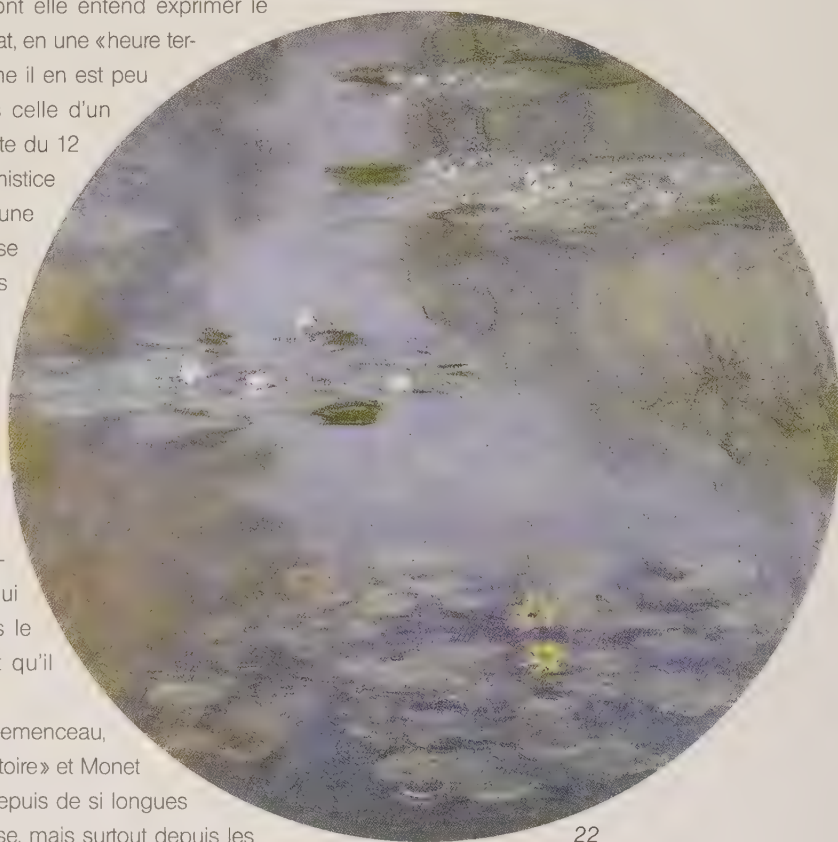
« Cher et grand ami, je suis à la veille de terminer deux panneaux décoratifs que je veux signer le jour de la Victoire, et viens vous demander de les offrir à l'État, par votre intermédiaire. C'est peu de choses, mais c'est la seule manière que j'ai de prendre part à la Victoire [...] Je vous admire et vous embrasse de tout mon cœur. »

Comment ne pas vibrer à la lecture de cette lettre, bien connue, lorsque l'on sait qu'elle émane d'un peintre – Claude Monet – grand en son temps, encore plus grand aujourd'hui, dont elle entend exprimer le meilleur: le don de son œuvre à l'État, en une « heure terrible, grande et magnifique », comme il en est peu dans la vie d'une nation et dans celle d'un homme. Car cette lettre porte la date du 12 novembre 1918, lendemain d'un armistice qui venait de plonger le pays en une « folie sublime », dont l'intensité, qui se mesure à l'aune des souffrances endurées, permet d'appréhender la valeur attachée par son auteur à son acte. Cette valeur fut bel et bien reconnue par le destinataire de la missive, ce « petit monsieur en chapeau melon et gants gris, avec une grosse moustache blanche », qui venait de remporter la guerre, qui devait organiser la paix, et qui pourtant devait filer à Giverny dès le 18 novembre », signe de l'intérêt qu'il portait au geste du peintre.¹

Ce n'était certes pas un hasard. Clemenceau, puisqu'il s'agit de lui, le « Père la Victoire » et Monet étaient de vieux complices, amis depuis de si longues années, depuis peut-être la jeunesse, mais surtout depuis les années 90 qui les réunit, pour toujours, autour d'un même goût pour les jardins, la vitesse, la bonne chère, les longues discussions et le travail ! Mais, ce 18 novembre, devait se forger, au-delà des hommes, une rencontre indéfectible entre un peintre, son projet et les pouvoirs publics, laquelle aboutirait bien plus tard, en 1922, à une donation officielle, puis – peu après la mort de l'artiste, qui n'aura pas voulu lâcher ses toiles de son vivant –, à la présentation, en 1927, à l'Orangerie des Tuileries, d'un ensemble de dix-neuf panneaux: *Les Nymphéas*.

Le 12 novembre 1918, nous n'en sommes pourtant pas là. Monet a le désir de participer à la Victoire, comme il avait, à sa manière toujours, participé à l'effort de guerre, en donnant, à plusieurs reprises, des toiles à « l'Œuvre des artistes malheureux », à « l'Œuvre des blessés et des malades », ou en signant (en compagnie de Rodin et de Mirbeau), le 9 mars 1915, dans *Le Petit Parisien*, une pétition affirmant que « par-delà

Véritable événement, le don des *Nymphéas* par Monet à l'État français revêt une portée symbolique sans précédent. Chantal Georgel explique le sens du geste de l'artiste et sa dimension politique.



22

22. *Nymphéas*, 1908, h/t
Ø 81 cm, Vernon, musée
Alphonse Georges Poulain.

23. *Nymphéas*, 1907, h/t
89,3 x 93,4 cm, Boston,
Museum of Fine Arts.





« Plus je vais,
plus je vois
qu'il faut travailler
beaucoup pour
arriver à rendre tout
ce que je cherche:
l'instantanéité,
surtout l'enveloppe,
la même lumière
répandue
partout. »



Monet

toutes les frontières du monde et en dépit de tous les intérêts changeants, il existe des vérités toujours vivantes qu'il n'est jamais bon de laisser proscrire et dont le règne n'est pas près de finir». L'homme, même enfermé en sa maison de Normandie, englouti dans son œuvre, savait se montrer «Français». Peut-être ses pensées allaient-elles alors à son fils Michel, soldat au front, et à son vieil ami, en les mains de qui reposaient, depuis le 17 novembre 1917, date à laquelle il fut nommé Prési-



24. Nymphéas, 1907, h/t
106 x 73,5 cm, Göteborg,
Göteborgs Konstmuseum.

25. Nymphéas, 1907, h/t
100 x 73 cm, Paris, musée
Marmottan.

dent du Conseil et ministre de la Guerre, les destinées de la nation. À cette date, le peintre était par ailleurs porteur d'un projet, déjà ancien, dont il avait fait la confidence dès 1898 au journaliste de *La Revue illustrée*, Maurice Guillemot. À celui-ci, venu le visiter, il avait montré son jardin, le pont japonais, le bassin et sa végétation flottante, et confié son rêve de *Grande Décoration*: qu'on se figure «une pièce circulaire dont la cimaise, en-dessous de la plinthe d'appui, serait entièrement occupée par un horizon d'eau taché de ces végétations, des parois d'une transparence tour à tour verdie et mauvée, le calme et le silence de l'eau morte reflétant des floraisons étalées».² À ce projet, déjà, il avait travaillé. Un vaste atelier avait été construit tout exprès en 1915, des

25

un geste patriotique

26. Nymphéas, 1908, h/t
Ø 60 cm, Dallas, Museum
of Fine Art.

27. Nymphéas, 1907, h/t
113 x 101,6 cm, Houston,
The Museum of Fine Arts.

demandes répétées de châssis et de toiles adressées à madame Barillon, son fournisseur parisien, et acheminées à Giverny grâce à Clementel, ministre du Commerce et de l'Industrie, autre ami. Quelques panneaux étaient sinon prêts, du moins fort avancés. Monet voulait en donner deux; mais Clemenceau, venu ce jour-là en compagnie de Gustave Geffroy, devait penser plus loin, plus grand, car il semble bien avoir fait promettre par l'artiste de donner davantage à la France, un peu plus tard. Un bâtiment pourrait être aménagé pour recevoir et présenter ce don... De ces conciliabules, rien ne devait

filtrer – Monet avait besoin de temps et de paix – mais l'affaire fut éventée, en 1920, par un article du *Temps*, bientôt repris dans toute la presse artistique. Désormais, il fallait agir. L'affaire fut confiée à Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, un fidèle de Clemenceau (pour qui il avait organisé le défilé de la Victoire), chassé du pouvoir mais demeuré puissant. Un architecte reconnu, Louis Bonnier (ami de Monet), fut choisi en septembre 1920. Il élaborait un projet de rotonde, qui serait construite dans les jardins du musée Rodin. «Trop cher» (600 000 francs), lui dit-on, trop «ronde», affirma Monet mécontent.

On pensa alors (avril 1921) à installer la future donation à l'Orangerie des Tuileries, réservée jusqu'alors à des expositions essentiellement agricoles, et l'on en confia, toujours avec l'accord du peintre, l'aménagement à l'architecte du Louvre, Camille Lefèvre. Un nouveau projet, de deux salles ovales, fut accepté au début de l'année 1922, l'acte de donation enfin signé le 12 avril, des crédits (780 000 francs) votés le 17 août. La dernière phase de l'histoire commençait. Elle allait être longue et difficile. Monet était un très vieil homme, fatigué et même malade, de la pire des maladies qui puisse atteindre un peintre, la cataracte, dont il sera opéré à deux reprises par le docteur Coutela. Il peinait à travailler. Les périodes de travail intense alternaient avec les crises de désespoir. Monet pensait de temps à autre à renoncer au projet, puis reprenait courage, furieusement. À ses plaintes, mais aussi à ses doutes, devaient répondre les admirables lettres par lesquelles Clemenceau, parfois agacé mais fidèle, ne cessa de le soutenir, de l'encourager de sa confiance et de sa foi en l'homme et en l'œuvre. À ce «vieux maboul», à ce «cher vieux crustacé», à «ce cher vieil ami», il écrivit, le 21 septembre 1926, ce qui serait sa dernière lettre: «Vous êtes un assez bon type, malgré vos innombrables défauts [...] Quant à vos tableaux, je ne doute



26

Page suivante:

28. Le Bassin aux nymphéas,
1917, h/t 100 x 200 cm,
Nantes, musée des Beaux-Arts.

29. Nymphéas, 1916, h/t
207 x 426,7 cm, Londres,
National Gallery.





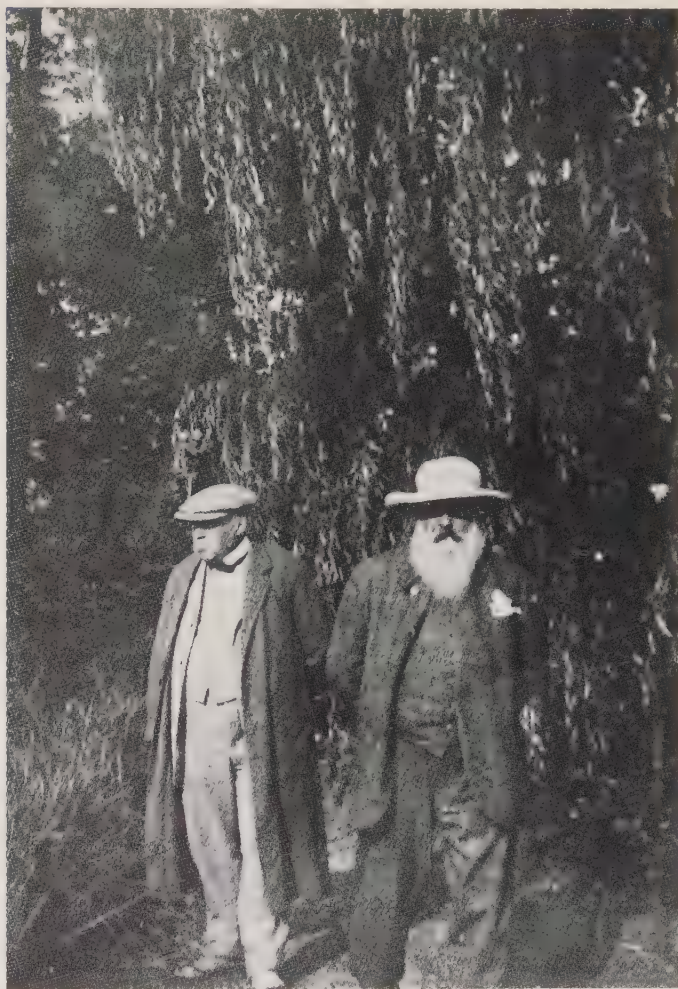
« Ma seule vertu
réside dans
la soumission à
l'instinct; c'est pour
avoir retrouvé et
laissé prédominer
les forces intuitives
et secrètes que
j'ai pu m'identifier
avec la création et
m'absorber en elle.
Mon art est un [...] don,
l'abandon
intégral de
moi-même. »

»

Monet

pas que vous n'ayez quelque nouvelle idée dans la tête. Mais je crois que la sagesse serait de vous donner le temps d'en changer comme de chemise. Vous pourriez les promettre à la Chine et les donner à Saint-Domingue avec obligation de les exposer à Java dans une chambre sans fenêtres. Aussi longtemps que vous agiterez de pareilles idées, je suis tranquille. C'est que vous vous portez bien.»³

Monet mourut le 5 décembre 1926. Clemenceau, accablé de chagrin,



30. Georges Clemenceau et Claude Monet à Giverny, photographie de Harlingue.

Double page suivante :

31. Les Nuages, 1914-18, h/t 1,97 x 12,710 m, Paris, musée de l'Orangerie.

32. Le Bassin aux nymphéas, reflets de nuages, 1920, triptyque, h/t 200 x 425 cm, New York, The Museum of Modern Art.

l'accompagna jusqu'à sa dernière demeure ; Michel Monet livra à l'État les toiles que son père n'avait pu se résoudre à « abandonner ». Le 17 mai 1927, le « musée Claude Monet » était inauguré à l'Orangerie des Tuileries. Clemenceau était venu la veille visiter une ultime fois son vieil ami, et ce qui est un peu son œuvre.

C. G.

1. Chantal Georgel, *La République et les Nymphéas*, in *L'Histoire*, novembre 1998.

2. Maurice Guillemot, *La Revue illustrée*, 15 mars 1898.

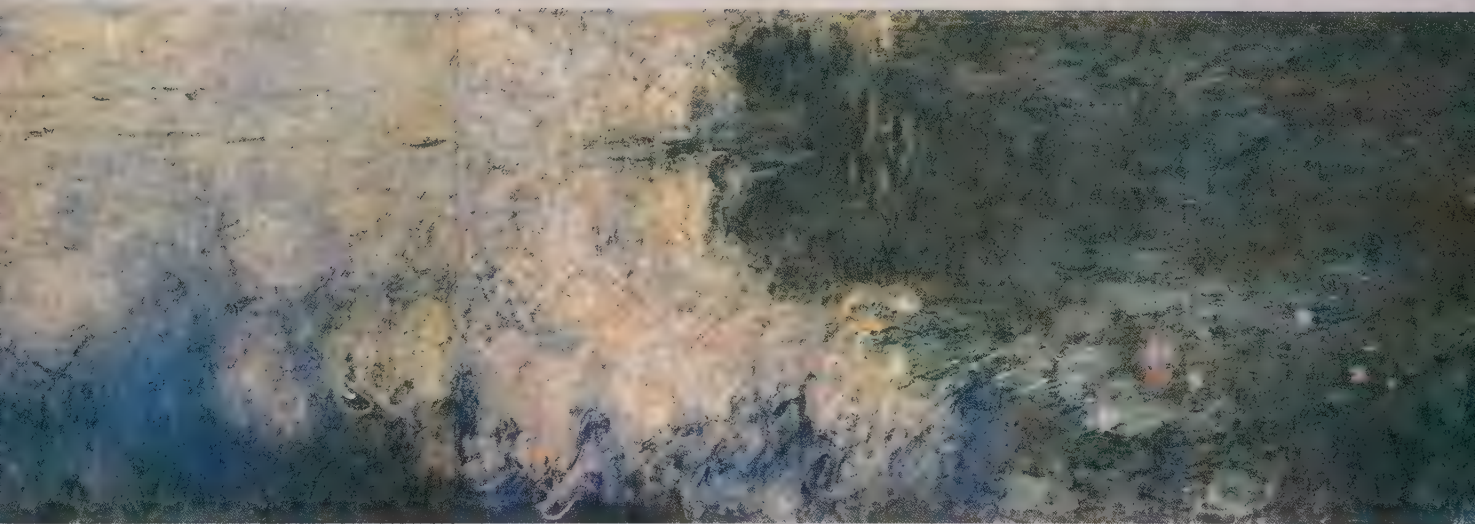
3. Georges Clemenceau à son ami Claude Monet-Correspondance, Paris, RMN, 1993, pp. 188-189.



31



32



C'est un bassin, ce sont des fleurs qui flottent à la surface de l'eau, ce sont des reflets de berges, de saules pleureurs, de nuages, de ciel, de lumière. Le plan d'eau est tantôt traversé par l'arc d'un pont japonais, tantôt contourné par une allée, tantôt encore surmonté par des arceaux de rosiers. Parfois la rive est visible, le plus souvent elle ne l'est pas. Sa présence n'est rappelée que par un bouquet de hautes herbes au premier plan, en d'autres occasions par des rameaux de saules, des iris,

Pendant les vingt-cinq dernières années de sa vie, Monet a fixé sur près de deux cents toiles un motif récurrent, celui des nymphéas, fil conducteur d'une recherche inlassable sur l'instantanéité et la durée, sur la lumière et ses effets changeants. Par Marianne Alphant.



33

des agapanthes ou des hémérocailles, dont la forme capricieuse se dresse devant le bassin. Mais ce sont là de simples accidents : le motif principal est celui des nymphéas qui donnent leur titre générique à l'obsession de Monet pendant plus de vingt-cinq ans, et qu'on retrouve dans près de deux cents toiles comme le fil conducteur de sa recherche – un fil courbe, tordu en cercle, formant un anneau, des jeux d'anneaux qui flottent à la surface de la toile et de l'eau entre les reflets du ciel. Le nymphéa fait son apparition l'été 1897. Monet a cinquante-sept ans : il va le traiter, l'oublier, le reprendre, l'abandonner encore, le retrouver pour ne plus le quitter, jusqu'à sa mort en 1926.

Les nymphéas ou le dernier motif : on peut bien sûr raconter les choses ainsi. On peut reprendre à la lumière de ces fleurs flottantes la longue énumération des motifs de Monet pour voir comment ils aboutissent à elles. Champs de coquelicots, rives d'Argenteuil, voiliers sur la Seine, village de Vétheuil, silhouettes dans des prairies, falaises de Pourville et d'Étretat, palmiers de Bordighera, rochers de Belle-Ile, vues d'Antibes, confluent des deux Creuses, meules, peupliers, cathédrale de Rouen, neiges de Norvège – c'est donc ainsi que tout s'achève et se conclut, dans ce tracé mille fois repris d'une tache insistante sur un plan d'eau ?

33. Iris et nymphéas, 1914-17, h/t 111,5 x 84,5 cm, Paris, collection particulière.

34. Nymphéas, 1914-17, h/t 200 x 200 cm, Bâle, collection particulière.





Mais parcourir ainsi l'œuvre ne résout pas le mystère. Comment expliquer cette réduction du motif et l'effacement du monde au profit du seul bassin ? Il y a une énigme dans la démarche de Monet quand on la rapproche du souci, souvent affirmé dans sa correspondance, de «varier ses motifs». Qu'il soit parti peindre en Bretagne ou sur la Riviera, c'est la même anxiété, la même réponse en forme de défi à tous ceux (critiques, marchands, collectionneurs) qui prétendent l'enfermer dans

une spécialité. «On doit tout faire», réplique-t-il de Belle-Ile à Durand-Ruel qui lui conseille la Méditerranée. Et encore : «Je dois me méfier de me laisser aller à des répétitions.»

Comment comprendre cette méfiance ? Qu'y a-t-il qui combatte le vagabondage du paysagiste, ce mouvement perpétuel d'un motif à l'autre ? La contradiction est à vrai dire au cœur de l'entreprise. On la découvre au fil de ces voyages où Monet, dépaycé par son arrivée dans un lieu nouveau, rôde avec anxiété à la recherche de motifs, se plaignant que «rien ne l'empoigne». Il faut retenir ce terme, il est fondamental. C'est quand le peintre est *empoigné*, et seule-

ment alors, que le travail commence, mais cet engagement nécessaire à la peinture est aussi la source d'innombrables crises. Comment concilier la fascination qui immobilise Monet en un point du paysage et l'exigence d'en finir ? Alice Hoschedé, sa compagne avant d'être sa seconde femme, en saura quelque chose : chaque année, le voyage de peinture qui devait au départ durer deux semaines se transforme en une absence de trois mois. Monet, d'ailleurs, est le premier à dire qu'il n'a pas le temps de s'attarder ; c'est une exposition qu'il doit rentrer préparer ; c'est le jardin qui l'attend ou la maisonnée qui est malade ; c'est l'impatience d'Alice qui le réclame ; c'est la saison qui s'avance et les *effets* qui changent ou disparaissent. Tout le presse de finir et, pourtant, à la veille de quitter Rouen, Belle-Ile ou Londres, il lui semble que c'est seulement alors qu'il «commence à comprendre» le lieu.

La question est au cœur de cette peinture et, par là-même, de l'aventure des *Nymphéas* qui la conclut. Comment comprendre un lieu autrement qu'en s'y installant ? Et comment, une fois empoigné par lui, se défaire de son enchantement ? Monet a commencé par l'impression d'un instant – c'est du moins la version officielle du mouvement impressionniste, depuis *Impression, soleil levant*. Les toiles des années 70 montrent peu de répétitions : une toile par motif, deux au maximum, l'une par beau temps, l'autre par temps gris, comme l'expliquera Monet. Les



36

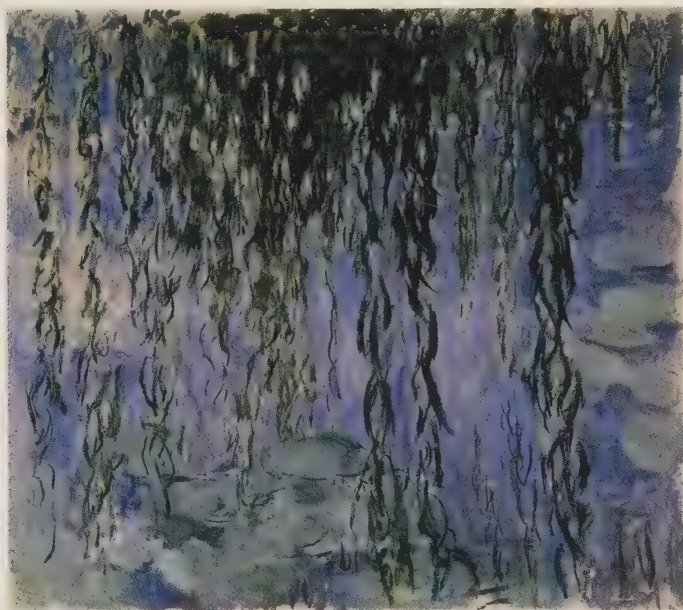
35. Les Agapanthes, 1914-17, h/t 200 x 150 cm, Paris, musée Marmottan.

36. Nymphéas, 1914-17, h/t 150 x 200 cm, Paris, musée Marmottan.

« J'ai repris
des choses
impossibles à faire :
c'est de l'eau avec de
l'herbe qui ondule au
fond. C'est admirable
à voir, mais c'est
à devenir fou que
de vouloir faire
cette chose-là. »
Monet

années passant, c'est une autre démarche qui gagne, une immobilité fascinée, une répétition qui inquiète longtemps le peintre avant qu'il n'en saisisse toute la portée et ne bascule dans l'aventure des séries.

Il y a 25 *Meules*, 23 *Peupliers*, 28 *Cathédrales*. Mais au tournant du siècle, avec la série des *Ponts* de Londres, le nombre des toiles va s'accroître : on compte 34 toiles de *Charing Cross Bridge* et 41 toiles de *Waterloo Bridge*, ce qui porte à 75 les tableaux réalisés de la même fenêtre de



37

l'hôtel Savoy. À l'époque, la durée du travail a elle aussi changé : une seule saison de peinture pour le motif des *Meules*, deux pour les *Cathédrales*, trois séjours à Londres pour les *Ponts*. Faut-il penser que Monet vieillit, comme il le dit ? Que l'âge le rend plus lent ? Qu'il a perdu ce brio qui lui faisait peindre une toile en une seule séance ? À considérer ce qui s'engage alors et qui est justement la formidable aventure des *Nymphéas*, il est clair qu'il ne s'agit pas d'un affaiblissement de ses facultés. C'est au moment où il semble se replier sur son bassin, entrer dans une *répétition* dont on ne voit pas le sens ni la limite que, justement, Monet entre dans la plus grande modernité.

Le bassin, ce dernier motif, est l'objet d'une longue construction. Avec lui, en lui, on dirait que vient se clore, et en même temps s'approfondir et se parfaire, toute l'histoire de l'attachement du peintre à un territoire. Giverny, découvert en 1883, est d'abord « cet endroit fixe » dont rêve le paysagiste nomade, le peintre toujours condamné à déménager par les circonstances. Il a quarante-trois ans quand il s'installe à Giverny, il est exactement à la moitié de sa vie. Mais l'histoire de Giverny, en tant que source de *motifs*, est étrange. Longtemps, les grandes expériences de la peinture se dérouleront au loin, à l'occasion de ces voyages qui retiennent chaque année Monet plusieurs mois hors de chez lui. Jamais

37. Nymphéas avec rameaux de saule, 1916-19, h/t 180 x 190 cm, Paris, lycée Claude Monet.

38. Nymphéas bleus, 1914-19, h/t 200 x 200 cm, Paris, musée d'Orsay.





« Le motif
n'est pour
moi qu'une chose
insignifiante. Ce que
je veux reproduire,
c'est ce qu'il y a entre
le motif »

Monet

Giverny ne sera, comme Argenteuil ou Vétheuil, un lieu que l'on puisse reconstruire par une mosaïque de toiles. Pas de vue du village. Des vues de prairies, oui, des bords de l'Epte ou, plus loin, de la Seine et de ses îles, mais rien qui marque un sentiment privilégié du lieu. Quand on regarde les toiles que Monet peint à Giverny même ou aux alentours, on ne peut qu'être frappé par ce qu'on pourrait appeler l'abandon du pittoresque. C'est ici, dans ce lieu devenu légendaire, que Monet délais-



40

39. Nymphéas, 1914-17, h/t 200 x 200 cm, Paris, musée Marmottan.

40. Nymphéas avec reflets de saule, 1916-19, h/t 200 x 180 cm, Paris, musée Marmottan.

se le paysage, «cette terrible spécialité» comme il dit un jour, pour quelque chose d'autre, qu'il cherche comme à tâtons, en «débutant qui a tout à réapprendre». Que cette recherche s'enracine dans le jardin n'est pas un simple repli sur un motif patiemment *construit*. Le jardin de fleurs dont le déchaînement coloré éblouira les visiteurs, Monet le peint finalement assez peu. Plus qu'un réservoir exceptionnel de motifs, il faut y voir par-dessus tout un stimulant sensoriel, un lieu de violence et d'excès, dont la traversée mène à ces *Nymphéas* qui seuls obsèdent durablement le peintre.

On connaît ce jardin et sa division: en haut, devant la maison, le jardin de fleurs coupé par l'allée centrale bordée d'épicéas et d'arceaux de rosiers; en bas, de l'autre côté du chemin et de la voie de chemin de fer, le bassin et ses nénuphars, avec son décor de saules pleureurs, d'agapanthes, d'iris, de rosiers grimpants et son pont japonais surmonté de glycines. Un lieu que Monet ne cesse d'aménager: creusé en 1893, pendant la série des *Cathédrales*, élargi et redessiné plus tard à deux reprises pour devenir le support des *Paysages d'eau*. C'est en effet le titre de l'exposition des *Nymphéas* de 1909, et il semble bien que ce soit

le peintre et son motif

41. Nymphéas avec reflets
de saule, 1916-19, h/t
130 x 197,7 cm, Kitakyushu
Municipal Museum of Art.

42. Coin de l'étang à Giverny,
1917, h/t 117 x 83 cm,
musée de Grenoble.

de cela qu'il s'agisse: d'un simple déplacement du paysage, de son acclimatation dans l'enceinte de la propriété du peintre. D'une commodité, en quelque sorte, liée à la faculté de combiner ce qui, à l'origine, était disjoint, l'étude sur le motif et la finition dans l'atelier.

N'y voir qu'une domestication du paysage rendrait incompréhensible le déchaînement de la peinture dans les grands panneaux des *Nymphéas*. Ce serait aussi méconnaître le sens que Monet lui-même accorde désor-



41

mais au paysage: celui-ci n'existe pas pour lui en tant que tel, «puisque l'aspect en change à chaque moment», explique-t-il lors de l'exposition des *Meules*; le paysage «vit par ses alentours, par l'air et la lumière qui varient continuellement». Ainsi s'expliquent les déceptions du peintre qui doit moins saisir le paysage que «le moment du paysage à l'instant juste». Non pas le motif, donc – telle disposition de nymphéas groupés sur l'eau dormante – mais le *moment* du paysage, celui, fragile et fugitif, où le motif, conclut Monet, donne tout ce qu'il est «capable de donner». C'est donc ainsi qu'il faut regarder les *Nymphéas*: non pas comme la répétition toujours variée d'un motif, ni comme la reprise inlassable d'un geste qui s'imité et refait ce qu'il sait faire, mais comme la recherche sans fin d'une «instantanéité» et de cette «enveloppe» des choses – que Monet l'appelle l'air, les alentours, ou encore «la même lumière répandue partout», cette lumière qui change et dont il n'est jamais sûr qu'elle soit celle où la scène du visible donne tout ce qu'elle est «capable de donner». La quête commence dans les dernières années du XIX^e siècle avec le projet d'une salle encerclée d'un décor aquatique, projet abandonné et repris au début de la Grande Guerre sous la forme des





<< Se concentrer
 sur un même
 sujet, n'est-ce pas
 « en éviter la
 déperdition et [...] mieux surprendre
 dans ses jeux fugitifs
 et changeants la vie
 de l'atmosphère et
 de la lumière, qui
 est la voie même
 de la peinture ? Puis,
 qu'importe le sujet !
 Un instant, un aspect
 de la nature, la
 contiennent
 tout entière. >>

Monet

Grandes Décorations qui sont aujourd'hui à l'Orangerie. Ce travail de près de trente ans a ses entractes, Londres et Venise, mais aussi le retour au motif de Vétheuil en 1901, qui est à mettre au compte d'un désir inassouvi du peintre de *revenir* aux lieux antérieurs de sa peinture, de boucler son parcours à travers tant de paysages par une « façon de synthèse » sur « chacune des catégories de motifs ». Comme si Monet avait le sentiment que rien n'est épuisé, ni épuisable, et que son espoir,



44

43. Saule pleureur et bassin
 aux nymphéas, 1916-19,
 h/t 200 x 180 cm, Paris,
 musée Marmottan.

44. Nymphéas, 1916-19,
 h/t 200 x 180 cm, Paris,
 musée Marmottan.

formulé jusqu'au dernier jour, de « progresser », devait se manifester dans des toiles où se rejouerait toute son expérience. Qu'y a-t-il donc d'enchanté dans la reprise et la répétition, une fois dépassée l'anxiété qu'elle inspirait ? On dirait qu'il s'agit moins d'une contrainte que d'une libération, celle-là même que Monet éprouvait à Londres en renonçant à poursuivre ses toiles pour en commencer et en recommencer toujours d'autres – parce qu'on espère mieux faire, parce qu'on n'en a jamais fini, parce que la naissance, ce pur mouvement, a une magie que rien ne remplace. C'est aussi cela que Monet atteint avec les *Nymphéas* : un motif qui, tout dernier qu'il soit, peut aussi être dit le premier tant il touche à l'expérience de l'origine et de l'éveil. A ce moment – rose, bleu, aquatique, violent et délicieux – où se rejoignent la répétition et l'invention, le maintenant et le toujours, l'ici et l'ailleurs, le brouillage des formes et leur épiphanie, tout ce que nous perdons et retrouvons à chaque battement de paupière et dans ce bain de signes actifs que la main du peintre a déposés sur la toile.

M. A.

Les *Grandes Décorations* de l'Orangerie marquent l'aboutissement et le dépassement de toute une vie dédiée à saisir les moindres variations de la lumière, du paysage et des reflets de l'eau. Le développement linéaire de l'œuvre de Monet est le fruit d'une grande constance et d'un approfondissement toujours plus exigeant du motif. Tout son œuvre pose les bases des «grandes décorations», mais ne laissent en rien présager leur avènement. Si, dans ses tableaux, l'artiste capture l'instant fugitif, dans

Le cycle des *Nymphéas* est le projet le plus ambitieux jamais conçu par Monet. Véritable somme de ce qu'il a peint toute sa vie durant, il constitue une œuvre d'art totale. Par Julian Zugazagoitia.



45

cet ensemble, il transcende le particulier pour nous plonger dans un espace qui synthétise toutes ses expériences antérieures. Les *Nymphéas* de l'Orangerie sont à plus d'un titre une œuvre d'art totale. L'actualité de cette œuvre, qui n'a cessé d'influencer les artistes modernes, réside justement dans son pouvoir envoûtant, résultat d'une visée absolue, unique dans la pratique de l'artiste.

Le premier surpris par cette entreprise est sans doute Monet lui-même qui, à l'automne de sa vie, trouve l'énergie pour se lancer dans un vaste chantier dont il craint ne pouvoir venir à bout. En dépit des adversités, de la maladie, de sa vue chancelante, de la guerre, de ses doutes, des deuils à répétition, un grand idéal l'anime et lui donne l'ardeur de travailler. Si Monet n'a jamais formulé verbalement la vision à laquelle il aspirait, son œuvre en revanche nous la dévoile : organiquement, les *Nymphéas* rassemblent toutes ses recherches antérieures sur le paysage, sur les qualités changeantes de la lumière ; ce cycle intègre les leçons recueillies grâce à l'innovation du travail en séries et dépasse cette

45. Claude Monet dans le grand atelier de Giverny, vers 1923, photographie d'Henri Manuel.

Dépliant :

46. Le Bassin aux nymphéas, diptyque, 1920-26, h/t 200 x 300 cm, Paris, galerie Larock-Granoff.

47. Soleil couchant, 1914-18, h/t 1,97 x 5,995 m, Paris, musée de l'Orangerie.



46



47





48



49





accumulation d'instant dans une œuvre unique et transcendante. Les *Grandes Décorations* restituent le jardin aquatique spécialement façonné par Monet. Sur les berges de cette œuvre vivante, microcosme et reflet de l'univers, Monet aura les ultimes révélations de la Nature, qui lui permettront d'intérioriser tous les paysages, et ainsi transcrire l'essence de toutes les atmosphères, de tous les états d'âmes possibles.

Il s'agit là d'une œuvre absolue et ultime, puisque seule la mort de l'artiste apporte un terme à leur impossible achèvement et permettra leur installation définitive dans les galeries spécialement aménagées pour les accueillir. Monet a beaucoup souffert pour accomplir cet ouvrage qui s'imposait à lui comme une nécessité intérieure; c'était devenu une vocation, dont il était une victime volontaire et consentante. L'artiste est lié à cet ensemble des *Nymphéas* par son appel incontournable et par la promesse de don qu'il passe avec la Nation. Son exigence sera à la hauteur de la visée de l'œuvre, qui devient donc son testament artistique, l'aboutissement d'une vie, qui l'englobe, le résume et le synthétise.

Le concept de la série

L'invention de la série, moins que de tenter d'épuiser un sujet, est pour Monet une fuite en avant, originale et innovante, qui résout l'impossible achèvement d'une œuvre par son renvoi continu vers une autre. La série lui permet d'explorer un motif sans jamais le clore, de passer d'une impression à la suivante par une juxtaposition de toiles différentes qui, en s'accumulant, restituent le sens de l'expérience totale. L'ensemble des peintures invite à la spatialisation du regard, à l'appréhension d'une œuvre non pas dans l'individualité de chaque tableau mais dans une vision générale, qui recrée l'expérience vécue par le peintre sur le motif. L'accrochage d'une série entière, sur les quatre murs d'une galerie, oblige à regarder autour de soi, à vivre les passages d'une tonalité à une autre, et annonce l'injonction de la spatialité dans les *Grandes Décorations*.

Ainsi, le travail en séries, au cœur de la conception des *Nymphéas*, est développé par Monet comme une façon de multiplier les débuts et de toujours renvoyer sa quête d'idéal d'une toile sur la prochaine. Lui qui abhorrait de figer définitivement un instant, par essence fugitif, réussit avec la succession de toiles à préserver la fraîcheur d'un mouvement ineffable. L'insaisissable se joue entre les tableaux, dans l'interstice révélé par la juxtaposition de deux toiles. L'infini des variations, la totalité des instants semblent ainsi capturés dans l'unité, non pas de la toile, mais de la série. Toutefois celle-ci, aussi vaste soit-elle, ne fait qu'approcher la totalité. Elle est par essence une œuvre ouverte, perfectible et en expansion, toujours prête à accueillir au sein de l'ensemble une toile de plus. A contrario, les *Grandes Décorations* de l'Orangerie témoignent d'un plus haut degré dans la conception de l'œuvre totale puisqu'elles sont closes sur elles-mêmes et englobent ainsi, sans faille, dans leur continuum, tous les instants en nous plongeant dans un monde hors du temps.

La première série des *Nymphéas*, au tournant du siècle, va être l'occasion pour Monet d'approfondir son travail sur les reflets, sur l'eau, sur les

« Je ne forme pas d'autres vœux que de me mêler plus intimement à la nature et je ne convoite pas d'autre destin que d'avoir, selon le précepte de Goethe, œuvré et vécu en harmonie avec ses lois. »



Monet

50



Double page précédente (dépliant):

48. Le Matin, 1914-18, h/t 1,97 x 12,70 m, Paris, musée de l'Orangerie.

49. Les Deux Saules, 1914-18, h/t 1,97 x 17 m, Paris, musée de l'Orangerie.

50. Nymphéas, 1917-19, h/t 100 x 300 cm, Paris, musée Marmottan.

51. Nymphéas, 1916-19, h/t 130 x 200 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

suite p. 56





André Bonnet



le grand œuvre

vibrations de la lumière, sur les éléments qu'il a tant regardés et aimé peindre. L'espace apprivoisé de son jardin aquatique favorise la focalisation du regard vers l'essentiel. Il sait qu'il tente de capturer quelque chose d'insaisissable et pourtant tellement simple au premier abord. Ainsi, il écrit à son ami Gustave Geffroy : « J'ai repris des choses impossibles à faire : c'est de l'eau avec de l'herbe qui ondule au fond. C'est admirable à voir, mais c'est à devenir fou de vouloir faire cette chose-là. »¹

Les premières vues de son jardin aquatique sont marquées par la présence de son « pont genre japonais ». Le cadrage de ces compositions, comme le *Bassin aux Nymphéas* (1899, ill. 5), presque de format carré, nous fait surplomber le bassin. Le pont, qui n'est pas encore doublé de l'arcade pour les plantes grimpantes, sert à amarrer la composition. Le champ est étroit, délimité par l'abondante végétation. La surface de l'eau semble habitée par des nénuphars, qui se détachent en bandes horizontales entrecoupées des reflets de saules. Les surfaces d'eau limpide, striées de fines touches, donnent l'illusion d'un subtil décrochement. Au demi-cercle du pont répond la demi-circonférence du bassin.

Déjà, affleure la sensation d'un univers clos et courbe. La série multiplie les effets de lumière, nuance les chromatismes des verts, sans varier l'angle de vue. Une seconde série, celle de 1900, joue sur un décalage par rapport à l'axe du pont. Celui-ci n'apparaît plus centré dans la composition, comme dans le *Bassin aux nymphéas, harmonie rose* (1900, ill. 8), et révèle l'appui du pont caché derrière une touffe d'iris d'eau.

À partir de 1903, l'œuvre de Monet sera entièrement dominée par les *Nymphéas*. Hormis quelques vues de Vétheuil, Londres et Venise, tout son esprit est absorbé par ses *Paysages d'eau*, ainsi intitulés lors de l'exposition de 1909. Le cheminement vers cette exposition est semé de doutes et d'anxiété. Sentant qu'il est au tournant de son œuvre, il travaille avec acharnement et avoue à Geffroy : « Ces paysages d'eau et de reflets sont devenus une obsession. C'est au-delà de mes forces de vieillard, et je veux cependant arriver à rendre ce que je ressens. J'en ai détruit... J'en recommence... et j'espère que de tant d'efforts sortira quelque chose. »² Pour parvenir à des toiles si radicales, Monet a dû en sacrifier beaucoup. Il repousse l'exposition chez Durand-Ruel, s'oppose à vendre, à laisser partir des œuvres jugées encore insuffisamment travaillées. Il voudrait toutes les garder, et leur donner les dernières touches après les avoir vues et revues ensemble. Ce besoin de les embrasser comme un tout témoigne du cheminement accompli depuis les décorations pour Hoschedé. L'ensemble des *Paysages d'eau* atteste du changement de perspective opéré depuis les vues du pont japonais. L'horizon et le pont disparaissent. Monet radicalise son propos et va à l'essentiel, il nous fait plonger au cœur de l'eau. La ligne du rivage et sa végétation sont évacuées de la toile. La composition n'est plus amarrée, comme jadis, par rapport à un élément structurant comme le pont; les repères sont brouillés, l'espace désorienté, en suspension, presque sans haut ni bas, ni derrière ni devant. Il s'opère dans ces toiles une dissolution de l'espace dans le fluide.

« Ces paysages d'eau et de reflets sont devenus une obsession. C'est au-delà de mes forces de vieillard, et je veux cependant arriver à rendre ce que je ressens. J'en ai détruit... J'en recommence... et j'espère que de tant d'efforts sortira quelque chose. »

Monet

Double page précédente :

52. *Nymphéas*, 1918-21, h/t 140 x 185 cm, Munich, Neue Pinakothek.

53. *Glycines*, 1919-20, h/t 100 x 200 cm, Dreux, musée d'Art et d'Histoire Marcel Dessel.

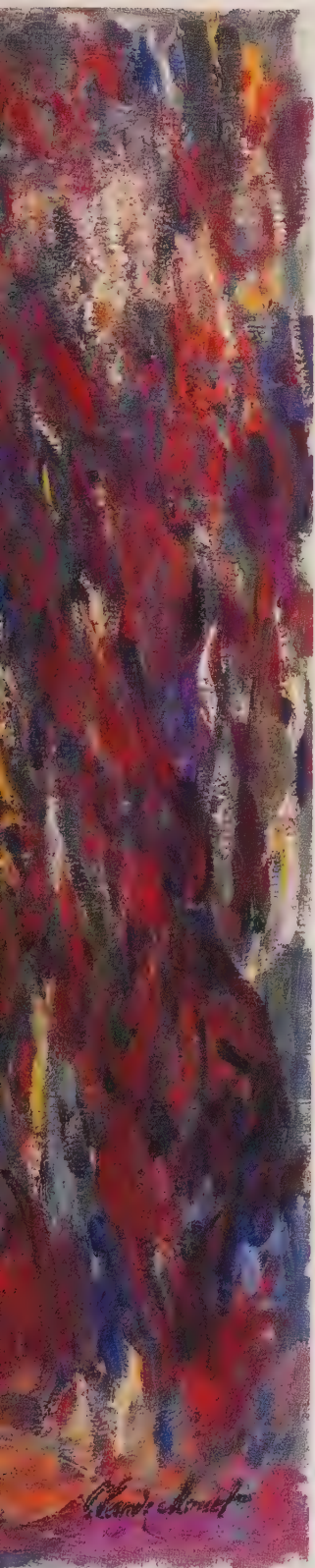
54. *Le Pont japonais*, 1918, h/t 89 x 100 cm, Paris, musée Marmottan.

53

54



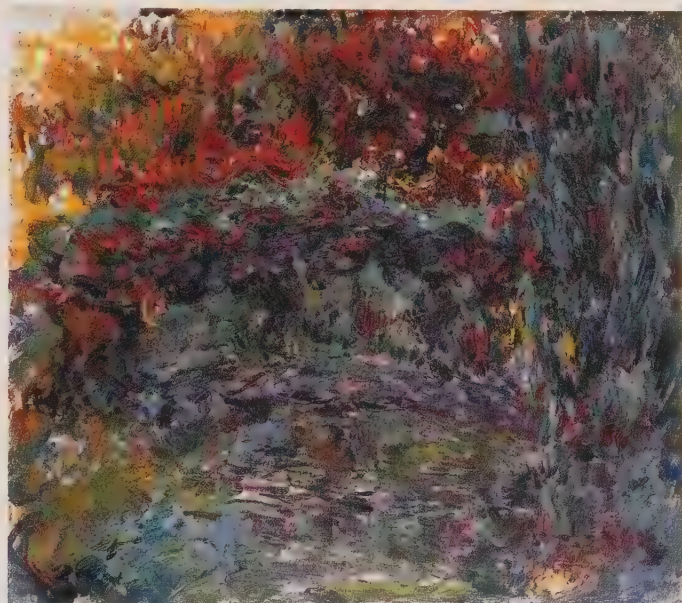




55. Le Pont japonais, 1918-24, h/t 89,2 x 116,2 cm, The Minneapolis Institute of Arts.

56. Le Pont japonais, 1918-24, h/t 89 x 100 cm, Paris, musée Marmottan.

Les formats des tableaux participent de l'épuration du langage. Ils proposent une plus grande intégration entre le sujet et leur représentation, et sont annonciateurs des recherches architecturales pour accueillir les *Nymphéas* de l'Orangerie. Le format presque carré des œuvres de 1905-1907, comme *Nymphéas*, *Paysage d'eau* (1905, ill. 7), suggère le fragment d'un infini qui pourrait se poursuivre dans toutes les directions. Le carré, comme un mandala, donne un équilibre parfait aux compositions. L'im-



56

pression de stabilité et d'harmonie est encore plus soutenue dans les compositions en tondo plusieurs fois reprises en 1907-1908. Rarement utilisé par les impressionnistes, le tondo est ici en parfaite adéquation avec le motif des *Nymphéas*. Le cercle évoque une totalité close que le format carré ne laisse qu'entrevoir. À la différence du carré, qui délimite clairement un monde qui se poursuit au-delà de ses bords, le cercle donne l'illusion de contenir en lui tout l'univers fluide des *Nymphéas*. Le tondo de Vernon (1908, ill. 22) peut ainsi résumer et englober toute la série des *Nymphéas*. Le cercle est aussi une allusion à la forme du bassin lui-même, qui n'a pas de lignes droites, ni d'arêtes saillantes, mais où tout est un doux continuum accentué par les plantes qui estompent les rivages. En effet, le bord du bassin ne figure plus dans ces compositions, il est seulement évoqué par la forme même du tableau, sans qu'il ait besoin de le représenter. Par ailleurs, cette circularité renvoie aux lignes du pont japonais des premières compositions. Plus significatif, le tondo annonce les grandes compositions des *Nymphéas*, dont la spatialisation demandera une salle elliptique. Monet ne dépassera la percée entrouverte par ces toiles en tondo, cet aboutissement des *Nymphéas* qui explorent un espace sans repères, désorienté, dominé par le milieu aquatique, qu'en les transposant dans les trois dimensions de ses grands décors de l'Orangerie.

55

Le cercle et l'harmonie

L'originalité du principe englobant, par la forme circulaire et le grand format, sont donc en place dès le début; toutefois, cette vaste entreprise sera laissée de côté. Peut-on imaginer que Monet considère que le projet est au-dessus de ses forces ou trop prenant? Ces ébauches finissent enfouies dans l'atelier, et aucun des visiteurs de Giverny n'en rend plus compte. En 1909, il ne reste qu'un vague souvenir que Monet livre à Roger

« Durant les cinq dernières années de sa vie, Monet continuera à peindre des paysages égarés, d'un aspect de plus en plus fiévreux... dans des gammes impossibles, toutes rouges ou toutes bleues, mais d'une tenue magnifique. »

Louis Gillet



57

Marx: «Un moment la tentation m'est venue d'employer à la décoration d'un salon ce thème des *Nymphéas*: transporté le long des murs, enveloppant toutes les parois de son unité, il aurait procuré l'illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivale; les nerfs surmenés par le travail se seraient détendus là, selon l'exemple reposant des eaux stagnantes, et, à qui l'eût habitée, cette pièce aurait offert l'asile d'une méditation paisible au centre d'un aquarium fleuri.»³ Monet souligne l'effet tranquilisant qu'il éprouve en contemplant son bassin et veut le transmettre dans ses toiles. Il attribue à l'art des qualités quasi-thérapeutiques. Il aspire à réaliser une œuvre qui puisse capturer et transporter à l'intérieur d'une demeure les sensations qu'il ressent dans son jardin. La transcendance de l'art de Monet réside dans la recherche d'une œuvre qui agisse, qui soit active, et vienne au-devant du spectateur pour calmer ses nerfs et lui inspirer la sérénité. Il s'agit de postuler l'œuvre comme une manière de vivre l'harmonie, non pas comme une question formelle, mais comme un effet ressenti, une nouvelle dimension de l'expérience esthétique. J.Z

1. *Lettre de Monet à Gustave Geffroy*, 22 juin 1890, W. 1060, éd. Taschen. 2. *idem*, 11 août 1908, W. 1854, éd. Taschen. 3. Roger Marx, *Les Nymphéas de M. Claude Monet*, in *Gazette des Beaux-Arts*, série 4, vol. 1, juin 1909, p. 529.

Texte extrait de la thèse de doctorat de J. Zugazagoitia, *L'œuvre d'art totale* (1999).

57. Le Pont japonais, 1918-24, h/t 89 x 100 cm, Paris, musée Marmottan.

58. Le Pont japonais, 1918-24, h/t 89 x 100 cm, Paris, musée Marmottan.





« L'art disparaît
pour ainsi dire,
s'efface et [...] nous
ne nous trouvons
plus qu'en présence
de la nature vivante,
conquise et domptée
par ce miraculeux
peintre. »

J. Vilain

59. Le Pont sur le bassin
aux nymphéas, Giverny,
1900, h/t 90 x 100 cm,
The Art Institute of Chicago.

1840 Naissance d'Oscar Claude Monet à Paris, le 14 novembre.

Vers 1845 La famille Monet s'établit au Havre.

Vers 1856-58 Premiers succès de Monet avec des caricatures de notables.

Vers 1858 Eugène Boudin l'incite à peindre et à travailler sur le motif.

1859 Monet fréquente l'Académie Suisse.

1862 Au Havre, il peint avec le peintre Jongkind sur le motif.

Vers 1862-63 À Paris, il entre en contact avec le peintre Toulmouche, fréquente l'atelier de Gleyre et se lie avec Bazille, Renoir et peut-être Sisley. Avec Bazille, il séjourne à Chailly-en-Bière, près de Barbizon, puis à Honfleur l'année suivante.

1864 Les relations avec sa famille commencent à se dégrader.

1865 Bazille vient en aide à Monet. Ses premiers envois au Salon sont bien accueillis par le public. Au cours de l'été, il retourne à Chailly et entreprend *Le Déjeuner sur l'herbe*.

1866 Ses envois au Salon lui valent un succès critique et financier. Il s'installe à Sèvres, puis à Honfleur.

1867 Camille Doncieux, sa compagne, met au monde leur premier fils, Jean. Il est refusé au Salon, mais y expose une toile l'année suivante.

1869 De nouveau refusé au Salon, Monet connaît des difficultés financières. Il peint, avec Renoir, à Bougival.

1870 Cette année-là, Monet renonce à se présenter au Salon. Il épouse Camille. Au début des conflits, il se réfugie à Londres avec sa femme et leur fils. Daubigny le présente au marchand Durand-Ruel. Il découvre l'œuvre de Turner.

1871 Il quitte l'Angleterre, visite les Pays-Bas et, en décembre, s'établit à Argenteuil. Comme Daubigny, il installe son atelier sur une barque pour mieux observer les effets de la lumière sur l'eau, et sillonne la Seine jusqu'à Rouen.

1872-73 Durand-Ruel, Manet et Caillebotte lui achètent plusieurs tableaux.

1874 Première rencontre avec Ernest Hoschedé. Lassé de se voir refusé au Salon, Monet fonde, avec Renoir et Sisley entre autres, la « Société anonyme coopérative d'artistes peintres, sculpteurs et graveurs ». *Impression, soleil levant*, exposé chez le photographe Nadar, baptise le mouvement.

1875 Durand-Ruel connaît des revers financiers ; il ne peut acheter de nouvelles toiles à Monet et la vente organisée à l'hôtel Drouot est un échec.

1876 Commande de plusieurs tableaux pour le château de Montgeron, propriété d'Ernest Hoschedé.

1877 Monet réalise plusieurs vues de la gare Saint-Lazare, présentées à la III^e Exposition impressionniste.

1878 Il s'établit à Vétheuil. Naissance de son second fils, Michel.

1879 Il accueille Hoschedé, ruiné, avec sa famille. Camille meurt le 5 septembre.

1879-80 Admis au Salon, Monet ne participe pas à la V^e Exposition des Artistes Indépendants ; il présente sa première exposition personnelle à la galerie de la revue *La Vie Moderne*.

1881 Durand-Ruel le soutient à nouveau, par ses achats. Monet se rend à Poissy.

1882 Il expose trente-cinq toiles à la VII^e Exposition des Artistes Indépendants. Il accepte de décorer l'appartement de Durand-Ruel et y travaillera trois ans.

1883 Monet s'installe à Giverny. Alice Hoschedé le rejoint avec les enfants.

1884-87 Entre deux voyages sur la côte méditerranéenne et des séjours en Normandie, Monet se rend aux Pays-Bas, près de la Haye. Il est absent de la VIII^e et dernière Exposition impressionniste, mais prend part aux expositions internationales de la galerie Georges Petit.

1888 Par l'intermédiaire de Theo Van Gogh, la galerie Boussod-Valadon

acquiert plusieurs de ses œuvres. Monet refuse la Légion d'honneur. Georges Petit expose simultanément des toiles de Monet et des sculptures de Rodin.

1889-90 Il lance une campagne en faveur de l'entrée de *L'Olympia* au Louvre. Il commence la série des *Meules* et achète la maison de Giverny, qu'il occupe depuis plus de six ans.

1891 La série des *Meules* est exposée à la galerie Durand-Ruel. Monet commence celle des *Peupliers*.

1892 De février à avril, Monet séjourne à Rouen et travaille à plusieurs vues de la cathédrale. Il épouse Alice, veuve depuis un an d'Ernest Hoschedé.

1893 Monet retourne à Rouen achever la série des *Cathédrales*. Avec l'aide de plusieurs jardiniers, il entreprend de faire du jardin de Giverny une «véritable œuvre d'art». Il fait détourner le cours d'un bras de l'Epte et creuser un étang, dans lequel il plante plusieurs variétés de nénuphars; il fait disposer des fleurs et des plantes rares, et il édifie un petit pont japonais sur l'étang.

1895 Durand-Ruel expose les *Cathédrales*. Monet voyage en Norvège, puis travaille dans la vallée de la Seine.

1897 Il présente chez Georges Petit une série d'études sur les *Nymphéas*.

1899 Les travaux sont achevés et il peint quelques vues avec le «pont japonais».

1899-1901 Monet séjourne à Londres à plusieurs reprises.

1900 Il commence la première série des *Nymphéas*, qui sera exposée chez Durand-Ruel. Il crée une peinture, où les formes se fondent en une fusion de la matière et de la couleur.

1902 Le jardin de Giverny est encore transformé, et agrandi par de nouveaux aménagements.

1903 Monet commence une seconde série de *Jardins*, à laquelle il travaille jusqu'en 1908.

1904 Il se rend à Madrid et y admire les toiles de Velázquez. Durand-Ruel expose les *Vues de la Tamise*.

1908 Monet découvre Venise, en réalise des vues, dont 29 seront exposées à la galerie Bernheim-Jeune en 1912. Il ressent des premiers troubles oculaires.

1909 Monet présente chez Durand-Ruel, du 5 mai au 5 juin, 48 *Paysages d'eau aux nymphéas*, peints entre 1904 et 1906, et qui remportent un vif succès.

1911 Alice meurt au mois de mai.

1914 Décès de son fils aîné, Jean. Encouragé par Clemenceau, et malgré la maladie des yeux dont il souffre, il décide de rassembler ses tableaux de manière à former un immense paysage d'eau, créant l'étang et ses fleurs. À cet effet, il fait construire, dans son jardin, un vaste atelier pouvant contenir d'immenses toiles, montées sur des châssis mobiles, auxquelles il travaille toute la journée, allant d'un tableau à l'autre.

1918 Par l'intermédiaire de Clemenceau, Monet propose au gouvernement français la donation des *Nymphéas*.

1920 Un premier projet prévoit l'installation des *Nymphéas* à l'hôtel Biron.

1922 On décide de les placer finalement à l'Orangerie des Tuileries, selon une disposition précisée par l'artiste.

1923 Monet est opéré de la cataracte sur un œil.

1924 Durand-Ruel expose des *Nymphéas* à New York, en février.

1926 Vuillard et Roussel lui rendent visite une dernière fois, en juin, à Giverny.

Il meurt le 5 décembre, après avoir achevé l'œuvre magistrale des *Nymphéas*.

1927 Les *Nymphéas* sont inaugurés à l'Orangerie des Tuileries, le 17 mai.

Juin 1956 et mai 1957 La galerie Katia Granoff présente une grande partie des études des *Nymphéas*. Monet est alors considéré comme l'un des précurseurs de l'Abstraction lyrique.

60. Le Pont japonais, 1918-24, h/t 89 x 100 cm, Paris, musée Marmottan.



L'exposition *Monet, le cycle des Nymphéas*, qui a bénéficié du soutien du groupe Suez Lyonnaise des Eaux, est présentée, du 6 mai au 2 août 1999, au musée national de l'Orangerie (Jardin des Tuileries 75001 Paris. Tél: 01 42 97 48 16. Fax: 01 42 61 30 82). L'exposition est ouverte tous les jours, sauf le mardi, de 10h à 20h (le lundi de 10h à 21h). De 10h à 13h, l'entrée se fait obligatoirement sur réservation par téléphone au 08 03 80 88 03 et dans les magasins FNAC, Virgin, Carrefour, au Printemps-Haussmann, à l'Office du Tourisme de Paris (127, avenue des

Champs-Élysées), à la boutique Musée et Compagnie (49, rue Étienne-Marcel), par minitel au 3615 Billel ou 3615 FNAC. Site Internet <http://www.fnac.fr>. Les visites de groupe et les visites guidées se font sur réservation écrite. L'accès aux handicapés est limité à sept salles sur onze.

Bibliographie sélective

Le catalogue de l'exposition, *Monet, le cycle des Nymphéas* est édité par la Réunion des Musées Nationaux. Monet a fait l'objet de nombreuses publications, parmi lesquelles on peut citer le catalogue raisonné de Daniel Wildenstein, *Monet*, 4 tomes, publié par le Wildenstein Institute (Taschen, 1996); Marianne Alphant, *Claude Monet, une vie dans le paysage* (Hazan, 1993); Pierre Georgel, *Claude Monet, Nymphéas* (Hazan, 1999); Daniel Wildenstein, *Monet ou le triomphe de l'impressionnisme* (Taschen, 1999), *Monet au XX^e siècle* (Flammarion, 1999); R. Herbert, *Claude Monet en Normandie* (Flammarion, 1994); Georgia Sion, *Monet, les jardins* (Herscher, 1998); Soko Phays-Vakalis, *Monet* (éd. du Chêne-Hachette Livre, 1998); Georges Clemenceau à son ami Claude Monet-Correspondance (RMN, 1993).



61

CONNAISSANCE DES ARTS - Numéro hors série. RÉDACTEUR EN CHEF: Philip JODIDIO. DIRECTION ARTISTIQUE: Sylvie CHESNAY. DIRECTION HORS SÉRIE: Virginie de LA BATUT. SECRÉTARIAT DE RÉDACTION: Françoise FOULON. CONCEPTION RÉDACTIONNELLE: Sylvie BLIN. PAO: Marie-Laure RESNAIS, Servane RUAL. SERVICE PHOTOS: Martine JOSSE. SECRÉTARIAT: Inès DUVAL, Kathryn LEVESQUE. DIRECTEUR TECHNIQUE: Christian LECOCQ. SERVICE COMMERCIAL: Philippe THOMAS.

ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO: Marianne ALPHANT, Chantal GEORGEL, Pierre GEORGEL, Julian ZUGAZAGOTIA.

CRÉDITS PHOTOS Couverture: J.Blaue/Artothek. P. 2: H. O.Havemeyer Collection photo du musée. P. 3, 7, 9, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 32-3 ht, 39, 47, 48, 49, 50-1bs, 66: RMN. P. 4, 6, 10, 17, 30bs, 32-3 bs, 34, 35, 38, 42, 43, 49ht, 50-1ht, 57ht, 67: D.R. P.5: W.Church Osborn photo du musée. P. 8: Given in memory of Governor Alvan T.Fuller by the Tuller Foundation photo du musée. P.11: Gift of Joseph Rubin photo du musée. P.14: Mr and Mrs M.A.Ryerson Collection photo du musée. P.15: Gift of Edward Jackson Holmes photo du musée. P.16: photo du musée. P. 23: CNMHS. P.25: Bequest of Alexander Cochrane photo du musée. P.26: Ebbe Carlsson. P.12, 27, 36, 37, 40, 41, 44, 45, 53ht, 57bs, 59, 60, 61, 65: Giraudon. P.28: Gift of the Meadows Foundation Inc.photo du musée. P.29: Gift of Mrs Harry C.Hansen photo du musée. P. 30ht: P.Jean/Ville de Nantes musée des Beaux-Arts. P.31: Harlingue/Viollet. P.46: Henri Manuel/Archives Durand-Ruel. P.53bas: Gift of Louise Reinhard Smith photo du musée. P.54-5: J.Blaue/Artothek. P. 58: Bequest of Putnam Dana Mc Millan photo du musée. P.62: Mr and Mrs Lewis Larned Coburn Memorial Collection photo du musée. © ADAGP pour les œuvres de ses membres, 1999.

© 1999 Société Française de Promotion Artistique, 25 rue de Ponthieu, 75008 Paris. Téléphone: 01 44 95 89 00. Fax: 01 42 56 43 35. e-mail: pj002@dialeane.com R.C. 5084-ISSN 1242-9198. Dépôt légal: 2^e trim. 1999. Imprimé en France par ISTRAPhotogravure: Boréal Graphic, Champigny-sur-Marne.

61. Monet près des nymphéas, vers 1917, autochrome d'Étienne Clémentel, Paris, musée d'Orsay.

62. Coin de l'étang à Giverny, 1917, h/t 117 x 83 cm, musée de Grenoble.



u n i v e r s a l i t

Universalité



i v e r s a l i t é

n i v e r s a l i t é



C'est sur le terrain qu'on fait ses preuves.